

1270380
.A.
.CL.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

INSTALLATION COLLABORATIVE RÉALISÉE PAR LE BIAIS DE LA POSTE
AUTOUR D'UN SAVOIR-FAIRE TRADITIONNEL : LE TRICOT

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

JOHANNIE BLAIS

JUILLET 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur, Robert Saucier, qui m'a accompagnée le long de ces deux dernières années. Il a su diriger avec rigueur et ouverture d'esprit mon projet de recherche afin que je l'emmène à terme.

Un merci tout spécial à ma sœur et ma complice artistique, Geneviève Blais, pour sa vision et ses mots précieux.

Un énorme merci aux 223 participants, sélectionnés aux quatre coins du Québec, qui ont contribué au projet *Maille-à-maille*.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
UNE MAILLE ENDROIT, UNE MAILLE ENVERS.....	3
1.1 Évolution du tricot.....	3
1.2 Histoire du Québec, question de matrimoine?.....	4
1.3 Mythologie.....	5
1.4 Politique.....	6
1.5 <i>Maille-à-maille</i>	7
1.5.1 <i>Maille-à-maille</i> : l'exposition.....	8
1.6 Auteur (s).....	11
1.7 L'autre.....	12
1.8 Les tricots.....	13
1.9 (Re)cadrer.....	16
CHAPITRE II	
LE PROCESSUS DE CRÉATION.....	17
2.1 Le geste.....	17
2.2 Traces, mémoire et rhizomes.....	18
2.3 La laine.....	21
2.4 Le faire.....	21
2.5 La correspondance : une question d'espace et de temps.....	22

2.6	La textualité.....	23
2.7	La participation.....	24
2.8	Un certain désir de communauté.....	25

CHAPITRE III

TRICOTER DU LIEN.....	27
3.1 Devenir l'autre.....	27
3.2 L'atelier : le quotidien.....	28
3.3 <i>Les écrits restent</i>	29
3.4 La transmission.....	29
3.5 Hors champ.....	30
3.6 À vol d'oiseau.....	30
CONCLUSION.....	32
BIBLIOGRAPHIE.....	34

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Exploration de l'ombre du spectateur, dans le cadre de la maîtrise.....	1
1.2 Lettre explicative envoyée aux participants.....	2
1.3 Vue générale de l'exposition <i>Maille-à-Maille</i> au CDEx.....	9
1.4 Détail de l'expositon au CDEx.....	10
1.5 Accumulation des retours de poste.....	15
2.1 Exemple de tricot posté.....	20

RÉSUMÉ

Dans le cadre de ma démarche actuelle, je développe une réflexion autour de la participation de l'autre comme acteur important dans le développement d'une installation sculpturale. L'approche que j'adopte se veut donc celle d'un travail qui explore les thèmes de la participation (en sollicitant des gens habitant au Québec), de la correspondance (par la poste) et de la tradition (par le savoir-faire lié au tricot). Je me questionne sur la pérennité du patrimoine québécois et des moyens de communication pour y parvenir.

Ma recherche met de l'avant le processus de création, processus qui sollicite la participation d'individus et qui construit le projet. Mon projet s'inscrit dans une optique de la manœuvre en posant la question de la matérialisation de l'œuvre par le passage et la participation d'autrui.

J'entrevois alors le travail créateur comme un lieu où l'œuvre s'élabore avec la collaboration et l'implication de chaque participant. En outre, cette participation se fait à distance et de façon parcellaire puisque ce dernier n'a pas de regard sur ce qu'il adviendra avec la recherche/l'installation. Je m'intéresse à comment l'autre peut agir sur l'œuvre et comment il peut y laisser sa trace. Ainsi, le rôle et la nature de la participation agissent directement sur l'œuvre par l'imprévisibilité et le rapport personnel des réponses.

L'œuvre se présente sous forme d'installation et présente les traces de la collaboration. Dans l'espace d'exposition, les tricots et les réponses manuscrites sont disposés de façon à retracer les lieux de confections mettant ainsi de l'avant le processus de création. Ces traces processuelles relient le territoire par l'amoncellement de villes, la poste par l'amoncellement de colis et le tricot par l'amoncellement de mailles. L'accumulation permet de me créer une communauté basée sur des intérêts et une culture commune.

Mots clés : Participation, collaboration, tricot, tradition, textualité, transmission, poste, patrimoine.

INTRODUCTION

Au cours des deux dernières années, j'ai exploré comment le spectateur peut intervenir dans l'œuvre et dans le processus de création. Je considère l'implication de ce dernier comme faisant partie intégrante du travail présenté. Dès le début de la maîtrise, j'ai incorporé le visiteur au dispositif de l'œuvre afin que par sa simple présence, en utilisant par exemple son ombre portée (figure 1.1), il devienne acteur dans l'installation. Ce désir d'intégrer le spectateur au dispositif m'amène à explorer la collaboration avec l'autre. Avec mon projet de maîtrise *Maille-à-maille* la collaboration artiste/spectateur est plus directe puisque l'autre (le spectateur) agit à l'intérieur même du processus. Ma recherche actuelle s'oriente vers un art de relation à l'autre ; je sollicite la participation de citoyens en recueillant des échantillons de tricot par le biais de la poste. La collaboration avec ces derniers façonne et délimite les balises du projet. Ainsi, la participation de l'autre joue sur l'ampleur de l'œuvre, son déroulement dans le temps et sur sa malléabilité.



Figure 1.1 Exploration de l'ombre du spectateur, dans le cadre de la maîtrise.

Dans le cadre de mon projet de création, je sélectionne des participants afin de collaborer à une recherche autour de l'idée de la transmission d'un savoir traditionnel : le tricot. Pour choisir ces participants, je repère, par le moteur de recherche *Google Maps*, une maison dans chacune des 223 villes du Québec considérées comme telles par le ministère des *Affaires municipales, Régions et Occupation du territoire*. Je choisis les maisons de petites tailles, situées près de cours d'eau, dont l'architecture est inspirée du terroir québécois. J'envoie à chacun de ces résidents un colis : un tricot (30 mailles par 40 rangs) avec un

excédent de laine (10 verges), des aiguilles à tricoter, une enveloppe-réponse timbrée et une lettre descriptive du projet :

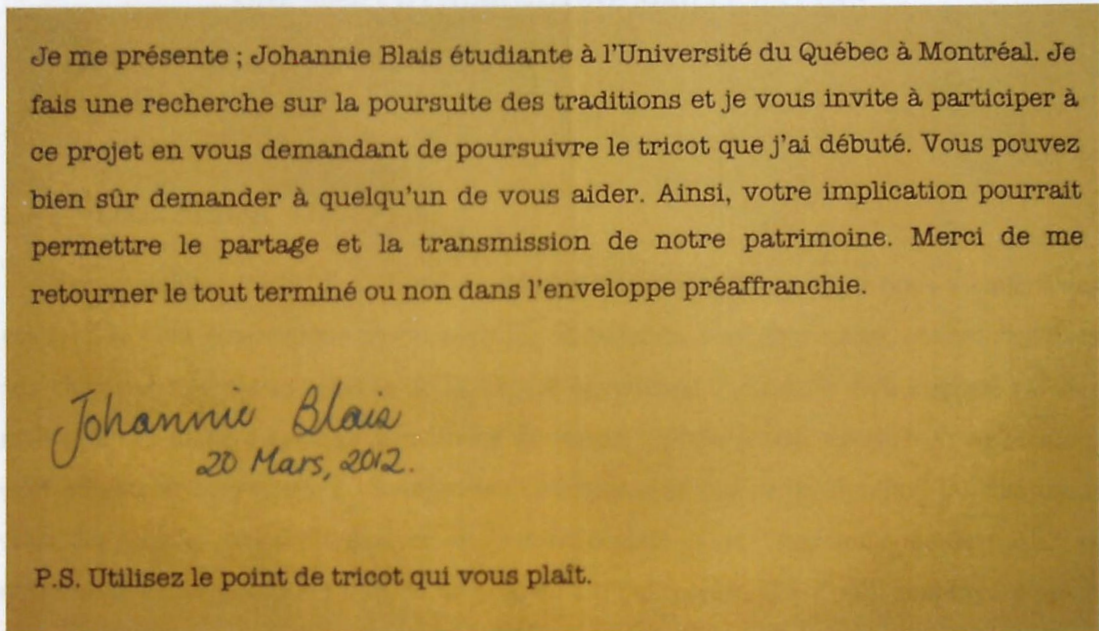


Figure 1.2 Lettre explicative envoyée aux participants. *

L'exploration amorcée au début de la maîtrise, portant sur l'ombre des spectateurs, prend racine dans le désir d'intégrer l'autre dans l'œuvre. Maintenant, cet autre agit au cœur du processus en participant à un projet de façon volontaire : lorsqu'il tricote, écrit et enfin quand il renvoie le colis. Cette participation est au centre de mes préoccupations et je m'y intéresse parce qu'elle vient ajouter à coup sûr de l'inattendu, ce qui modifie nécessairement l'œuvre que j'avais imaginée. Ainsi, je me questionne à savoir comment l'autre peut agir sur l'œuvre et la transformer. Le projet est participatif, impondérable et malléable puisque l'œuvre se construit avec la collaboration d'autrui.

* Les participants reçoivent par la suite une lettre descriptive du projet et sont invités à l'exposition qui a cours au CDEx. Je m'engage d'ailleurs à les inviter pour toute autre exposition future.

CHAPITRE I

UNE MAILLE ENDROIT, UNE MAILLE ENVERS

1.1 Évolution du tricot

Les premières traces d'un mode de fabrication semblable au tricot nous viennent des vestiges de l'ère pharaonique. À l'origine les chaussettes, ainsi fabriquées, étaient destinées aux riches et aux hautes sphères de la société égyptienne. Le travail était exécuté par des maîtres en la matière puisque la méthode de travail utilisée à cette époque, le *nalbinding*, était infiniment laborieuse. L'ouvrage était construit avec une seule aiguille : il consistait à créer des boucles consécutives avec un fil relativement court. Cette méthode de travail se rapprochait de la technique utilisée au crochet. À l'exception que l'outil employé pour le *nalbinding* était une aiguille : pareille à celle utilisée aujourd'hui en couture.

Or, le tricot comme on le connaît aujourd'hui vient de la Grande-Bretagne et a vu le jour au XV^e siècle. Au départ, c'était les paysans qui, entre les saisons de récolte, occupaient leurs temps morts à tricoter. L'expression un « passe-temps » prend ici un autre sens et se lit au premier niveau : celui de remplir le temps libre et non comme divertissement tel que nous l'entendons aujourd'hui.

Les paysannes, quant à elles, apprenaient à leurs enfants (filles et garçons) à tricoter. D'une part pour les tenir tranquilles et d'autre part pour les rendre utiles. Ainsi, les uns et les autres occupaient les moments creux en tricotant et cela leur permettait, en plus, de vendre ces vêtements aux gens de la ville. À cette époque, le tricot servait de revenu d'appoint et tenait les paysans au chaud.

Ce n'est que plusieurs années plus tard, en 1558, sous le règne de la Reine Elizabeth, que le tricot se rendit à la cour et devint un passe-temps féminin comme on le connaît

aujourd'hui : un loisir dont le but est de faire quelque chose de beau sans être nécessairement utile au quotidien.

1.2 Histoire du Québec, question de matrimoine ?

Nous avons encore aujourd'hui cette coutume de nous rassembler entre femmes, notamment dans les Cercles des Fermières du Québec (CFQ) où les hommes ne sont pas admis! Les CFQ clament qu'ils sont des Organismes sans but lucratif (OSBL) depuis 1915 et mentionnent sur leur site internet (http://www.cfq.qc.ca/a_la_une/index.asp) que leur mission est l'« Amélioration des conditions de vie de la femme et de la famille ainsi que la transmission du patrimoine culturel et artisanal. » Les moyens utilisés pour promouvoir le partage des connaissances et du savoir-faire combinent le bénévolat, des cours de perfectionnement en arts textiles ainsi que la publication de livres d'artisanat et de cuisine disponibles au grand public, mais toujours destinés uniquement aux femmes. Mais maintenant, certains établissements veulent maintenant ouvrir leurs portes aux hommes. Par exemple, les cafés-tricots, plus « actuels », accueillent autant les femmes que les hommes. Ces activités de tricot ayant lieu dans des boutiques artisanales rejouent ces rencontres entre femmes qui se déroulaient à la cour à l'heure du thé, échangeant les nouvelles de la semaine et s'occupant à la confection de dentelles, broderies et autres à la différence qu'il ne s'agit plus d'un endroit réservé qu'aux femmes.

Par exemple, chez *l'Effiloché*, à Montréal, l'un des instructeurs en tricot est un homme. De plus, sur la scène internationale, Russell Crowe vient déjouer cette image féminisante reliée au tricot. Il pose virilement portant un manteau de cuir et une barbe de quelques jours, des aiguilles à la main et un tricot entamé. Arborant ainsi l'image typique du marin du XIX^e siècle qui savait tricoter dû à son métier (fabrication de filets et connaissance des nœuds). En effet, dans les années 40, il était usuel de voir un matelot ayant comme passe-temps le tricot.

Néanmoins, au Québec, la tradition veut que ce soit en grande majorité les mères qui montrent à leurs enfants à tricoter. On peut donc parler d'un matrimoine puisque cette coutume se transmet par les femmes. Il est à noter que la jeune fille a beaucoup plus de chance de s'identifier à cette tradition que le jeune garçon, car c'est une image féminine

transmise par les femmes et plus précisément par les mères. Ainsi, la jeune fille reproduit certains des gestes de sa mère comme une façon d'accéder au devenir femme, au devenir mère et peut-être qu'il s'agit d'une question de legs culturel, voire génétique.

Le tricot n'est toutefois pas une tradition mondialement féminine. Au Pérou, sur une île nommée Amantani¹ ce sont traditionnellement les hommes qui confectionnent les vêtements, tricotent et brodent. Je peux donc en conclure que la tradition est une question de culture, de filiation et d'époque. Que la nation québécoise soit considérée de nos jours comme étant une société matriarcale révèle le pouvoir légué aux femmes et leur place dans l'histoire de la transmission des traditions québécoises.

1.3 Mythologie

Cette image de la femme affairée au travail de confection textile remonte à très loin dans la mythologie grecque. On peut en effet penser au mythe de Pénélope où cette dernière, en attendant le retour d'Ulysse, tisse une tapisserie qu'elle défait ensuite jusqu'au retour de son homme. Ce mythe basé sur l'attente du bien-aimé est une allégorie sur le temps qui passe. À cet égard, quelle que soit la pièce : qu'elle soit tissée, brodée ou encore tricotée elle devient la mémoire d'un temps passé et emprisonné dans les entrelacs de la fibre. Le tissage ainsi que le tricot ont comme similitude de pouvoir se faire avec un seul fil continu et plus spécifique au tricot : il ne suffit que de tirer sur un fil et le travail peut se défaire d'un coup de main. Le tricot a donc comme particularité de pouvoir se récupérer sans cesse.

À ce sujet, Germaine Koh tricote depuis 1992 une œuvre *Knitwork* qui a comme caractéristique « qu'elle ne sera terminée que lorsque l'artiste cessera (d'être) »². Cette artiste canadienne détricote de vieux chandails pour en récupérer la laine et pour refaire une nouvelle pelote prête à l'usage pour ses performances en galerie. Elle y retricote les pelotes

¹ Bouquet, A. (réalisateur) et de Saint-Gelais, R. (producteur). (2010). *Partir Autrement : Pérou, Lac Titicaca* [film documentaire]. (Disponible sur TV5)

² Traduction libre : « the work will be finished when I cease (to be). », consulté à l'adresse <http://www.germainekoh.com/>

les unes à la suite des autres en formant une immense couverture d'environ deux mètres de largeur qui se prolongera, en longueur, jusqu'au terme de sa vie. Ici, la divinité et l'artiste déconstruisent un travail pour en refaire un autre ancré directement dans le temps. D'un côté, le temps qui passe et qui s'abolit jusqu'au retour de son bien-aimé. De l'autre côté, l'accumulation du temps qui passe au cours d'une vie et la mesure, par le nombre de rangs, du travail de l'artiste. L'amoureuse fonctionne par dénégarion, le temps n'existe plus et elle non plus. À l'opposé, il y a l'artiste qui travaille par accumulation : le temps pèse lourd, le geste est conservé, archivé tout comme la figure de l'artiste.

Entre 1914 et 1919, le mythe de l'homme qui part à la guerre et de la femme qui reste à la maison est rejoué par l'armée qui demande aux femmes de tricoter des vêtements chauds pour les soldats partis outremer. Ainsi, le monde du textile se veut ancré traditionnellement dans un désir de participer au monde masculin et de s'inclure dans la société. En tricotant pour les soldats, les femmes se rendent utiles et peuvent ainsi prendre position politiquement. En ce sens, ici, le tricot peut être perçu comme un acte politique puisque les femmes ont le choix de prendre part ou pas, de participer ou non aux demandes de l'armée et de s'inclure dans une organisation, à l'époque, complètement masculine. De plus, l'armée a égayé le moral des troupes en faisant tricoter les femmes et non des machines, gardant ainsi un contact entre les soldats et leur patrie, leur donnant un peu de chaleur, de réconfort féminin et un parfum de familiarité pour ces hommes partis au front.

1.4 Politique

Désormais, nous ne tricotons plus pour combler un besoin et faire des économies, mais plutôt afin de créer une pièce différente, unique, voire politique. **Différente** parce qu'avec la mondialisation et une centralisation de la production de marchandises vers l'Asie, il est de plus en plus difficile de se procurer des pièces artisanales. **Unique**, justement par la définition même d'artisanale : « Qui n'est pas industrialisé »³. Donc, confection manuelle qui montre le savoir-faire de chaque artisan. **Politique**, si l'on met en perspective ce qui vient d'être énuméré plus tôt. Face à un monde de consommation et de production, l'artisan

³ *Le Nouveau Petit Robert*. (1993). Paris : Dictionnaires Le Robert.

s'oppose en créant des produits plus longs à produire et qui sont durables. C'est-à-dire, que l'artisan demande plus de temps pour la fabrication d'un produit. Ce produit, grâce à sa qualité d'exécution, prend aussi plus de temps avant de se détériorer et devenir bon pour la poubelle ou le recyclage. Politique aussi, si on pense au mouvement mondial de graffitis de tricot urbains (enveloppant les bornes fontaines, les poteaux de téléphone, suspendus aux branches des arbres, etc.) qui, justement, dit prendre position en regard du monde de surconsommation et de surproduction.

Le tricot a eu un regain de popularité au début des années 90, mais la pratique reste marginale et l'est d'autant plus si c'est un homme qui tricote. Tricoter de nos jours est anticapitaliste. La personne qui tricote n'est pas poussée par le profit et encore moins par un objectif de rendement industriel. Bon nombre de nos grand-mères nous ont laissé, légué, des couvertures tricotées de leurs mains. Comme les courtpointes de nos aïeules, les pièces de mon projet, témoignent d'une main particulière qui crée un lien émotif avec cet objet. Il y a, conservé entre les mailles de ces pièces tricotées, un temps à la fois déchu et éternel. Tricoter de nos jours est sans aucun doute un acte politique puisqu'à contre-courant de la pensée de masse et du mode de vie actuel, qu'il soit fait chez soi, pour soi, ou encore dans la rue à la vue de tous.

1.5 Maille-à-maille

Le titre de mon projet de recherche-crédation, *Maille-à-maille*, prend racine dans ce désir collectif et politique d'appartenir à un nous : unis comme les mailles d'un tricot. Qui se fait une maille à la fois et où chaque maille compte.

Ce projet aborde, par un réseau de correspondances et d'échanges, la notion d'héritage, celle d'un savoir-faire culturel et familial. Je construis ainsi une histoire inédite du tricot au Québec qui n'a pas encore été écrite. Pour ce faire, j'utilise l'idée de la cartographie comme espace d'agencement de la tradition du tricot. C'est-à-dire, un lieu, un espace, où peuvent se greffer sans cesse de nouveaux acteurs et c'est justement par eux que se bâtissent une communauté et un territoire. Ce faisant, je crée une histoire de la culture québécoise du

tricot, encore indéfinie, en récoltant les traces de ce faire. Ainsi, il se forme peu à peu un territoire du savoir-faire et de cette tradition encore non cartographiée. La *théorie de la carte* élaborée par Deleuze et Guattari, exprime bien le caractère processuel et évolutif de mon projet :

La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. [...] La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montagnes de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale.⁴

C'est ainsi que je perçois mon projet, comme étant ouvert à ce qui lui est extérieur, évolutif dans sa mise en forme et qui se construit avec la collaboration d'individus choisis, formant ainsi une communauté.

La carte aérienne est une saisie topographique du terrain et l'œuvre, elle, est la trace d'une démographie de la tradition du tricot. Elle représente un inconscient collectif, un savoir commun, un travail coopératif basé sur l'idée d'un territoire à modeler sans contours physiques bien précis. Le projet *Maille-à-maille* délimite plutôt une cartographie de l'acte de tricoter et de la culture familiale dans un espace délimité, spécifiquement ici, par la langue de correspondance et les valeurs de transmission.

1.5.1 *Maille-à-maille* : l'exposition

Ma recherche prend la forme d'une installation se déployant dans l'espace. En entrant dans le lieu d'exposition, le visiteur rencontre une multitude de socles rappelant pour certains les stèles de cimetières ou encore, pour d'autres, l'architecture d'une ville. Les

⁴ Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Les Éditions de Minuit. p.20

socles dynamisent le parcours et rythment la déambulation de ceux qui s'y déplacent. De plus, l'ombre des socles amplifie la présence de ceux-ci.

Immédiatement à la gauche, à l'entrée, nous pouvons lire différentes correspondances que les participants m'ont fait parvenir. Ces notes expliquent en quelque sorte le projet : son processus basé sur la participation de l'autre et permet d'avoir un aperçu de l'interaction avec ce dernier.



Figure 1.3 Vue générale de l'exposition *Maille-à-maille* au CDEx.

À la droite, une affiche représente le territoire québécois sur laquelle des aiguilles de différentes couleurs (blanc, gris et noir) indiquent le déploiement du projet. Le taux de participation est imagé par la légende (tricotés faits : aiguilles grises / tricotés non faits : aiguilles blanches / tricotés non retournés : aiguilles noires). De plus, le lieu du processus de confection des tricotés est traduit par les socles de différentes hauteurs représentant l'altitude des villes. Finalement, le nombre d'aiguilles indique l'ampleur du projet, c'est-à-dire les 223 colis que j'ai envoyés avec 126 retours.



Figure 1.4 Détail de l'exposition au CDEx.

Certains participants ont pris la liberté d'ajouter au tricot gris une partie en couleur, ce qui ponctue et attire le regard. Les tricots rappellent les vêtements confectionnés jadis par nos grands-mères d'où le rapport à l'intime. Dans l'exposition les tricots sont simplement déposés sur les socles, pas d'épingles, pas de vitres, rien. D'ailleurs, ce « rien » entre le matériau et celui qui regarde a comme conséquence d'augmenter le rapport de proximité. Avec cette disposition, les visiteurs sont invités à toucher, à palper les tricots si les yeux ne suffisent pas à saisir entièrement l'objet.

Une fois de plus, je ne cherche pas à faire une représentation fidèle de la topographie du Québec. Je me base plutôt sur des schèmes personnels, par souci esthétique. Donc, les socles représentent chacune des demeures où habitent les gens à qui j'ai envoyé des « enveloppes de tricots » et qui me les ont renvoyées terminées. Finalement, le projet de création est une succession de gestes fondés sur le détournement : de tricots, d'histoires, de données topographiques. Je détourne la tradition familiale pour l'amener dans le lieu d'exposition et réoriente l'atelier dans la demeure, le chez-soi. À l'image de la statistique, que l'on peut interpréter comme bon nous semble, je fais « parler » la topographie de la province pour la revisiter afin d'y faire voir autre chose que sa simple réalité.

1.6 Auteur (s)

La question de l'auteur se pose dans ce type de projet où il y a *manœuvre*⁵ artistique, au sens où Alain-Martin Richard l'entend, c'est-à-dire, que le projet manœuvrier demande, et surtout, nécessite la collaboration d'amateurs pour le développement de l'œuvre. Alors que je dirige et demeure l'instigatrice du projet. Pour que le projet s'incarne, je propose le passage d'une main à l'autre, de la mienne à celle des participants puis le retour entre mes mains. En outre, la collaboration agit dans un rapport conditionnel, propre au devenir de l'œuvre. Conséquemment s'il n'y a pas de *prise en charge dynamique*⁶ (une participation active de la part des participants), l'œuvre ne peut aboutir et reste à l'état d'idée. Donc, en ayant un rôle à jouer dans le processus de matérialisation, ils agissent sur le déroulement et le déploiement dans le temps du projet. À ce sujet, Nicolas Bourriaud explique que dans le type d'art où le participant joue sur la durée de l'œuvre, l'artiste « [...] pose le problème des

⁵ Terme utilisé par Richard, A.M. (2003). *L'œuvre au noir. esse arts + opinions, (volume)04-08*, p.26-33.

⁶ Terme utilisé par Richard, A.M. (2003). *L'œuvre au noir. esse arts + opinions, (volume)04-08*, p.26-33.

processus de matérialisation en art, et du regard de nos contemporains sur les formes nouvelles de matérialisation⁷ ». Donc, la question de la participation de l'autre propose une nouvelle forme de processus de création artistique à plusieurs puisqu'elle se bâtit en s'associant avec l'autre. Ceci a comme effet d'étendre le processus de matérialisation en dehors de l'atelier et de déployer le projet sur la place publique, dans la sphère sociale. Le fait de vouloir matérialiser un projet avec d'autres personnes induit nécessairement un regard différent. Et cette vision, qui est celle de l'autre, m'amène à dire que le participant est un « micro-auteur ». En somme, la participation de ce dernier matérialise l'œuvre. En fin de compte, nous sommes des êtres vivants en communauté et les créations qui s'y réalisent sont le résultat d'une cohabitation donc : « Personne n'écrit, ne peint, ne crée seul⁸. » Comme si chacun de nous, en plus d'être un amalgame de tous les gens que l'on a côtoyés, évoluions dans un ensemble corrélatif au soi, au nous et aux autres. Ainsi, dans ce type d'art collaboratif, l'artiste ébranle son propre processus en mettant l'avenir de son œuvre en péril en ouvrant son travail à l'autre. La notion d'accident et de précarité est directement puisée de l'histoire de l'art. Par exemple, les artistes automatistes cherchaient à faire bifurquer l'image du « [...] projet initial, pour le faire dériver loin des perspectives antérieures les mieux assurées⁹. » En somme, je m'efforce, avec la collaboration des autres, à faire surgir autre chose que ce qui était le projet d'origine.

1.7 L'autre

Essentiellement, dans la philosophie populaire, l'autre est vu comme différent à soi-même. Dans le cas plus particulier de mon projet, je cherche dans cet autre : l'amateur, celui qui ne visite pas les centres d'arts et qui réside loin des mégapoles. En revanche, comme plusieurs artistes intervenant dans le « social » et au dehors des murs des galeries, je

⁷ Bourriaud, N. (2001). *Esthétique Relationnelle*. Dijon-Quetigny : les presses du réel. p.56

⁸ Bourriaud, N. (2001). *Esthétique Relationnelle*. Dijon-Quetigny : les presses du réel. p.85

⁹ Guattari, F. (1989). *Les Trois Écologies*. Paris : Galilée. p.47

m'infiltre à la fois dans le territoire du citoyen, du commun et du domiciliaire. En même temps je perçois cet autre comme faisant partie de ma communauté, d'un nous. À la lumière du *concept d'Anaxagore* énonçant que « Rien ne naît ni ne périt, mais des choses déjà existantes se combinent, puis se séparent de nouveau », je cherche à créer du neuf avec du vieux. J'y vois un lien avec l'art social qui peut être articulé comme la théorie du cycle de la vie emmenée par Anaxagore et reprise par Antoine Lavoisier avec le célèbre adage « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme ». En ce sens, tout est lié et une conscience du monde global est nécessaire pour créer avec et à l'intérieur du tissu social. C'est à partir de ce point que l'on peut imaginer que l'art peut jaillir à partir d'autres lieux que ceux déjà établis par son propre milieu. Il suffit peut-être d'avoir une conscience et un respect mutuel avec le lieu où l'œuvre se bâtit, par lequel elle se bâtit, pour accéder au monde de l'autre et que cet autre ose intégrer notre monde, celui de la création. Comme la philosophie l'a déjà démontré¹⁰, l'autre peut devenir soi-même. Donc, l'autre c'est à la fois moi et les autres : c'est nous.

1.8 Les tricots

De la totalité des colis que j'ai envoyés, un peu plus de la moitié me sont revenus. De ces retours :

- ¼ n'ont pas tricoté la pièce.
- ¾ me renvoient la pièce tricotée.
- ½ des participants m'ont écrit.

La textualité prend de plus en plus de place dans le projet et celui-ci, au terme de son élaboration, évoque autant la tradition que la correspondance. Ces deux aspects présents dans *Maille-à-maille* se répondent l'un l'autre et ont justement comme noyau central la transmission. Dans un premier temps, la tradition du tricot s'immisce chez les gens par un moyen de communication : la poste. En ce sens, ma recherche recueille des échantillons de

¹⁰ Tozzi, M. *Introduction à la problématique du rapport à l'autre*. Narbonne : Université Populaire de Septimanie.

tradition par la poste, un mode traditionnel d'acheminement du courrier. D'autre part, en plus de me transmettre la pièce de tricot, relative au faire et de l'ordre du matériel, certains participants joignent une histoire personnelle qui relève du savoir et de l'immatériel. En me donnant accès à ces anecdotes, ces bribes de vie, ces réflexions, le collaborateur me permet d'entrer dans une autre dimension, plus intime celle-là et qui découle de l'histoire propre du tricot. Par exemple, il me livre des informations sur sa vie familiale. Cette accumulation d'anecdotes permet de tracer un portrait de la tradition et des trajets qu'elle emprunte pour parvenir à ce qu'il y ait transmission. En somme, à l'intérieur même du processus par les envois postaux, il y a liaison entre le moyen utilisé pour correspondre et le geste traditionnel de tricoter, car les deux procèdent par transmission d'une personne à une autre : passation matérielle de colis versus legs immatériel de savoir-faire. En conséquence, ce savoir-faire matérialisé par la pièce de tricot dans *Maille-à-maille* suggère une volonté, un désir de contribuer et de s'inscrire dans la poursuite, la mémoire et donc, dans la poursuite d'un savoir-faire.



Figure 1.5 Accumulation des retours de poste.

1.9 (Re)cadrer

Finalement, je m'intéresse aussi au phénomène de participation : ce geste gratuit relié à la confection du tricot, ainsi qu'au désir de participer à un projet dans une optique de contribution volontaire. La générosité des participants est sans limites. Je pense ici à une dame qui m'a fait parvenir le tricot terminé avec une lettre et un dix dollars. De surcroît, elle m'écrit que sa situation financière et sa santé ne lui permettent pas d'en donner plus. Je lui ai renvoyé son argent avec une lettre lui expliquant que le projet ne nécessitait aucunement sa participation financière et que sa contribution textile me comblait. À noter que cette femme, en plus de faire le tricot et de m'écrire, cherche visiblement à m'aider. Dans plusieurs des lettres reçues, je sens l'altruisme des gens qui me souhaitent « bonne chance ! » et qui espèrent que leur contribution « va pouvoir m'aider dans ma recherche ». En somme, comme les mailles des tricots, les participants, principalement des femmes, m'aident à bâtir *Maille-à-maille*, une histoire qui peut à tout moment me glisser entre les doigts, une histoire que nous, les participants et moi-même, avons le désir de cartographier. Finalement, les traces que je recueille et que je collecte sont une mémoire que je tente de raviver par l'installation *Maille-à-maille*. Comme une personne âgée perdant sa mémoire et ses repères qui parfois se souvient en montrant une vieille photographie. Ici, la mémoire réside dans les mailles et surtout dans l'accumulation de toutes ces mailles et des histoires qu'elles contiennent. En somme, l'installation est comme une photographie de notre histoire collective qui attend d'être révélée. Comme le médium photographique, l'angle de la prise de vue oriente la perception de l'image et, dans mon cas, ce sont les autres qui définissent les limites du cadre puisqu'ils décident de leurs propres grés de participer ou non au projet.

CHAPITRE II

LE PROCESSUS DE CRÉATION

2.1 Le geste

Le processus de création est au centre des problématiques artistiques depuis déjà longtemps et se retrouve dans plusieurs mouvements artistiques. Par exemple, avec l'*Action Painting* des années 50, on met de l'avant la gestuelle reliée à l'acte de peindre : le processus de création est livré par la transparence par laquelle l'artiste dévoile le faire de son œuvre. Dans cette optique, le travail de Jackson Pollock révèle la particularité du *comment* l'œuvre a été faite. Avec les *dripping*, nous pouvons nous rendre compte quels ont été les déplacements de l'artiste autour de son support et constater le processus d'accumulation par couches. Ce souci de mettre de l'avant le processus de création se trouve aussi dans certaines œuvres performatives. En outre, dans sa performance *Jeu de paume*, Sylvie Cotton invite les participants à la rencontrer en privé afin qu'elle recopie, par le dessin, les lignes de leur main dans un cahier d'archives où toutes les lignes des mains des participants sont répertoriées pour ensuite être présentées en galerie. Dans un premier temps, ce qui fait œuvre, ce sont ces rencontres avec les participants qu'elle recrute. Deuxièmement, les marques redessinées étant les traces de la rencontre avec l'artiste, celles-ci témoignent d'un processus de création matérialisant l'œuvre. En ce sens, je m'identifie à ce type de projet où l'autre, le participant, se dévoile et laisse sa trace. Je m'intéresse particulièrement au processus de création de l'artiste qui considère la participation comme un agent interférent, à la différence que cette interférence vient sculpter l'œuvre.

2.2 Traces, mémoire et rhizomes

Dans le cas de *Maille-à-maille*, l'œuvre se situe d'abord dans le faire au moment où les participants tricotent et prennent part au processus de création. Par la suite, ces derniers s'exposent et mettent à nu le processus de création par la textualité, en me livrant spontanément leurs histoires personnelles associées au tricot. Lors de l'exposition, ce ne sont que les traces du processus de création qui persistent, qui peuvent être présentées. Je me sers de l'accumulation de tricots et de lettres dans mon installation, non comme une matière pour faire une autre œuvre, mais plutôt en jouant à l'intérieur même de l'installation ce qui a fait œuvre et qui en est la trace.

Comme la mémoire d'un temps passé, les tricots et les lettres en sont les vestiges. À cet égard, les tricots témoignent du processus de matérialisation collaboratif puisque nous voyons la démarcation relative à la main de chacun et les points de tricot choisis selon les goûts et les connaissances de chaque personne. Les lettres vont, quant à elles, raconter une histoire personnelle liée à cette tradition. Ces correspondances mettent de l'avant la structure rhizomatique de mon projet. Une plante rhizomateuse à la capacité de se multiplier par des rhizomes, ses racines, donnant naissance à d'autres plantes indépendantes de la plante mère. Ainsi comme l'iris et sa structure rhizomatique, je demeure la source première du projet (la plante mère) ce qui n'empêche en rien de faire éclore de nouveaux projets de tricots en dehors du projet initial.

Par exemple, une femme de la Côte-Nord m'écrit qu'en tricotent, sa fille lui a demandé de lui rappeler comment faire et la fille a ensuite terminé le carré de tricot gris. Puis, mère et fille se sont procuré balles de laine et broches à tricoter afin que se poursuive ce savoir-faire familial. Ici, le projet s'ouvre grâce aux histoires racontées qui permettent d'entrevoir ce qui se construit en périphérie de l'œuvre.

Ainsi, à l'image de l'iris, mon projet fait apparaître de nouveaux projets de tricot hors de mon contrôle. Il va sans dire que le projet s'élabore par la correspondance et l'installation et se doit de révéler ce processus d'échanges. C'est-à-dire, que la collecte de tricots et de lettres n'est pas le seul matériau. En plus, il y a les anecdotes qui constituent une matière impalpable de l'œuvre proche du savoir traditionnel, tout autant impalpable. Finalement,

l'installation se présente comme une mémoire d'un événement passé qui, en somme, est le deuxième niveau de l'œuvre, une trace de ce qui a eu lieu. L'installation projette le spectateur dans un autre temps, un autre lieu : le lieu de la demeure, du savoir-faire traditionnel, de la culture et du legs familial. En somme, du processus de l'œuvre.



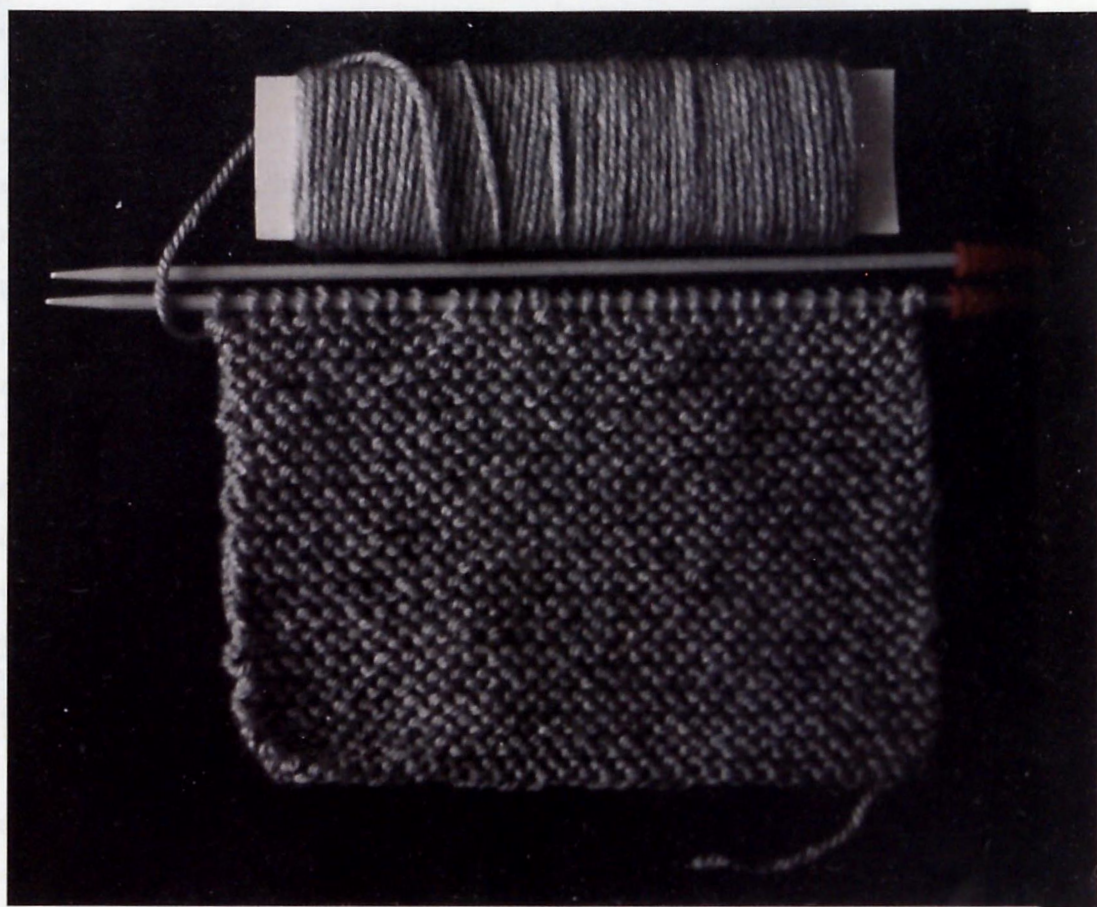


Figure 2.1 Exemple de tricot posté.

2.3 La laine

J'envoie le tricot avec des aiguilles et un excédent de laine afin que les sujets choisis poursuivent le travail. De cette façon, en fournissant non seulement la matière première, mais aussi les outils, j'inclus dans ce projet les gens qui ne tricotent pas au quotidien et qui n'ont donc pas de réserve de laine chez eux. La couleur neutre de la laine est choisie afin de focaliser le regard du spectateur, dans l'installation, sur les subtilités distinctives de chacun des participants : les points de tricot utilisés, les erreurs et les différentes tensions relatives à l'expérience en tricot et à la main de chaque collaborateur. D'ailleurs, nous nous démarquons par ces variations de confection et nous nous associons en même temps par l'utilisation du même matériau. Ceci fait penser à comment chacun peut exprimer sa subjectivité dans un monde où la norme est signe de réussite. Au contraire, je cherche à voir comment chacun peut trouver sa façon de personnaliser sa pièce de tricot. Je pense ici à trois des participantes : la première a gardé le tricot que j'ai fait parvenir pour m'envoyer à la place un tricot avec une autre couleur de laine et un patron pour le reproduire ; la deuxième a défilé mon tricot pour en refaire un tout égal (sans différences de tension) ; et la troisième a terminé mon tricot et y a joint d'autres couleurs de laine. Ces exemples démontrent très bien que chacune a su s'approprier le tricot et y livrer sa propre perception du projet, voire leurs traits de personnalités (perfectionniste, créative, travaillante).

2.4 Le faire

J'utilise le point de tricot le plus simple, le premier que j'ai appris alors que j'étais adolescente. Ce point mousse (figure 2.1) est d'ailleurs le point liminaire qui fait référence au début de l'apprentissage de cette technique. Je me pose la question (sans la poser directement aux sujets), qui nous a transmis cet art et dans quel contexte (familial, institutionnel) nous a été légué ce savoir-faire? Selon Alain Laroche, nous ne pouvons être conscients de ce legs que si la communauté a « [...] connaissance de son patrimoine matériel

et immatériel qui est un réservoir du savoir et savoir-faire et la marque identitaire d'un temps, d'un territoire et d'une communauté¹¹ ». À ce sujet, *Maille-à-maille* est un baromètre du patrimoine du tricot, puisque l'œuvre porte la marque d'un temps (réalisé au XXI^e siècle), d'un territoire (le Québec) et d'une communauté (celle que je me construis). Ce projet regroupe une communauté propre, soit le territoire québécois et a « [...] la capacité d'ouvrir les frontières [de la création artistique] et d'établir des ponts afin de réfléchir ensemble sur les problématiques territoriales communes¹² ».

En tricotant avec une seule couleur de laine, en utilisant le point de base et en formant un simple carré, je me concentre sur l'essentiel : le geste. Ce geste, jadis utilitaire, est ici détourné de son but premier : produire un vêtement chaud pour les uns et contribuer au revenu familial pour les autres. En évacuant l'aspect utilitaire et économique, je me dégage de la technicité reliée à cette tradition pour mettre de l'avant ce qui survit. Conséquemment, je cherche à réactiver une tradition et je me questionne à savoir si ce geste répétitif se transfère encore d'une génération à l'autre et s'il fait toujours partie de nos mœurs.

2.5 La correspondance : une question d'espace et de temps

Les maisons choisies méticuleusement ont un pouvoir de projection puisque je m'identifie aux gens qui y vivent et je crois ainsi qu'ils ont un potentiel de réponses. Par ce processus de sélection, je cible les résidences de façon totalement subjective et anti-scientifique dans le but de recueillir des tricots selon un barème personnel tel que l'esthétique patrimoniale des demeures.

La transmission du paquet posté, de mains en mains, rappelle le savoir qui se transmet, de génération en génération. L'image de la lettre qui parcourt l'espace et le temps est

¹¹ Laroche, A. (2011). *Un territoire culturel pollinisé par les artistes de la communauté : l'art et la culture dans la communauté et l'environnement*. p.4 / une communauté créative/Consulté à l'adresse <http://www.sagamie.org/iql/ArtSocial/TerritoireCulturel.pdf>

¹² Laroche, A. (2011). *Un territoire culturel pollinisé par les artistes de la communauté : l'art et la culture dans la communauté et l'environnement*. p.3 / Traverser les frontières/Consulté à l'adresse <http://www.sagamie.org/iql/ArtSocial/TerritoireCulturel.pdf>

intimement liée à la tradition qui traverse les époques, toutes deux nécessitent le transit d'une personne à l'autre. De plus, comme les traditions qui disparaissent, les colis se perdent parfois dans la poste, ce qui rend le processus d'autant plus lent et précaire. Cela peut prendre jusqu'à 5 mois pour le retour d'un colis non réclamé. En ce sens, l'œuvre ne dépend pas que du temps de confection, mais aussi de l'acheminement du courrier. L'utilisation de ce moyen de communication traditionnel témoigne de mon désir de renouer avec des méthodes de correspondance et de création qui sont perçues comme obsolètes. Le projet se pose donc à l'encontre d'une course contre la montre et s'ancre entièrement dans cette notion d'attente qui s'oppose au rythme effréné imposé par la société de consommation.

Autrement dit, je propose aux participants un moment d'arrêt dans leur journée afin de s'inscrire dans un projet à contre-courant du mode de vie actuel qui nous est imposé. Ce rythme de vie est orienté et même mené par les profits monétaires et par des taux de rendement élevés. Ainsi, à une ère où tout est produit outre-mer, question de rentabilité, nos traditions sont expatriées et risquent de s'éteindre dans ce courant de délocalisation. C'est donc par la correspondance que je prends politiquement position, ainsi que les participants, qui eux le font inconsciemment. Pour ce faire, je propose une activité basée sur la passation orale et gestuelle, que je réactive par la diffusion postale.

2.6 La textualité

La textualité se présente dans mes projets depuis plusieurs années sous forme de motif. Auparavant, le texte s'accumulait comme un palimpseste, le rendant illisible. Ici, le texte régit le projet au sens où il se propose, dans un premier temps, comme un élément explicatif et dans un second, la lettre installe et ouvre sur une correspondance. En utilisant la lettre dactylographiée et en y énonçant le but du projet comme une recherche universitaire, je cherche à y induire une certaine crédibilité pour qu'il y ait le plus grand nombre de participants possible. La signature et les adresses sont manuscrites pour établir un lien plus intime, plus personnel avec chacun des collaborateurs.

Alain Laroche affirme que « L'appropriation d'une vision d'un territoire culturel passe par le « territoire des mots »¹³. » J'appuie cette conception car j'observe que ceux qui participent ont compris le projet à leur manière et vont jusqu'à se l'approprier. À titre d'exemple, une participante m'a fait parvenir, sur trois pages, sa vision sociologique de ce que devrait être ma recherche. Par ailleurs, c'est en utilisant des mots comme *tradition*, *transmission* et *patrimoine* que je situe le projet dans un espace particulier. Celui qui touche la tradition du peuple québécois. Ainsi, le vocabulaire choisi traduit l'essence du projet et laisse la place aux individus sollicités pour s'y projeter. Ces derniers s'identifient au projet grâce au ton de la lettre et, au sens où Michel Maffesoli l'entend, au pouvoir de *reliance*¹¹ : les mots utilisés génèrent du *lien*¹⁴, puisque nous partageons un vocabulaire commun et une langue distinctive. Ce qui m'amène à dire que le projet rassemble une communauté ayant des valeurs communes, car ceux qui participent et me répondent semblent visiblement interloqués par ce que véhicule le projet : valeurs d'entraide, de patrimoine, de culture, etc. Je décide délibérément de ne pas situer le projet dans l'espace du monde de l'art, et ce afin de rejoindre le plus de gens possible. Aussi, je souhaite ouvrir le projet sur un territoire plus vaste, basé sur l'expérience de tous et de chacun.

2.7 La participation

De surcroît, le projet dépend directement de l'interprétation, de la volonté, du savoir-faire ainsi que des contraintes physiques reliées à l'exécution du tricot. Pascal Nicolas-Le Strat dit à ce sujet :

L'art d'environnement fait pourtant art mais à la manière d'une démarche qui n'aboutit pas ou à la manière d'une création en constant renouvellement, en déséquilibre permanent, sans cesse reprise et déprise par les mouvements de la manière, par l'influence des jeux symboliques et sociaux, par la prégnance des ambiances propres à

¹³ Laroche, A. (2011). *Un territoire culturel pollinisé par les artistes de la communauté : l'art et la culture dans la communauté et l'environnement*. p.3 / La cohérence du projet de territoire culturel Consulté à l'adresse <http://www.sagamie.org/iql/ArtSocial/TerritoireCulturel.pdf>

¹⁴ Maffesoli, M. (1993). *La contemplation du monde : Figures du style communautaire*. Paris : Grasset. p.105

un lieu ou à un espace, jusqu'à l'intrusion du spectateur dans le processus lui-même, qui accentue alors le caractère aléatoire et mouvant.¹⁵

À cet égard, je vois la participation des citoyens comme une collaboration pouvant sculpter l'œuvre et la diriger vers des lieux que l'artiste n'a pas imaginés au départ. Ainsi, les mouvements et le déséquilibre dont parle Nicolas-Le Strat sont, dans le cas présent, causés par l'implication des participants et leurs subjectivités. C'est justement avec cette caractéristique d'art mouvant que se nourrit et se bâtit mon projet. Ainsi, les collaborateurs peuvent, en participant à *Maille-à-maille*, modeler mon projet selon leur vision de ce qu'est mon projet (point de tricot, lettres), faire connaître leur savoir et leur dextérité manuelle (erreurs et différents points de tricot) ou tout simplement, exprimer leur désir de partager ainsi que de collaborer volontairement (participation) au projet. De plus, le participant contribue au développement d'un projet d'art sans qu'il ne soit mis au courant qu'il s'agit d'une recherche artistique. En collaborant au processus de création, il intervient sur la finalité et ainsi sur la fixité de l'œuvre. Comme le mentionne Alain-Martin Richard dans *L'œuvre au noir*¹⁶, la manœuvre s'accomplit dans une relation entre l'artiste et une communauté active. Je dis que c'est d'ailleurs dans cette rencontre où la communauté a une main mise sur le projet qu'il peut advenir autre chose.

2.8 Un certain désir de communauté

En somme, la recherche amorcée autour de la tradition et de sa transmission glisse, peu à peu, sur le territoire du communautaire (propre à un groupe d'intérêts communs : la transmission) et du collectif (désignant un ensemble pluriel : la collaboration). Finalement, l'utilisation d'une vieille coutume, le moyen choisi pour entrer en communication avec l'autre, ainsi que la sélection des participants par Internet me permettent de me situer dans un mouvement très actuel lié au désir de communauté.

¹⁵ Nicolas-Le Strat, P. (1998). *Une sociologie du travail artistique : Artiste et créativité diffuse*. Paris : L'Harmattan. p.56

¹⁶ Richard, A.M. (2003). *L'œuvre au noir. esse arts + opinions*, 04(08), p.26-33.

Parallèlement, sur la scène artistique, il y a des œuvres collectives qui me touchent et rejoignent le projet que j'élabore, entre autres le *Très Grand Continental*¹⁷ : événements sporadiques qui rassemblent des centaines d'amateurs et quelques professionnels afin de créer une chorégraphie collective à partir d'une danse populaire. Ici, comme dans mon œuvre, les artistes travaillent en étroite collaboration avec les citoyens en abolissant le fossé entre la sphère artistique et le public. De plus, l'idée même de spectateur est renversée pour occuper le rôle de participant dans l'œuvre.

Avec *Maille-à-maille*, je place le participant dans une situation où il joue un rôle décisif quant au développement de l'œuvre : celui de collaborateur. Comme le chorégraphe Sylvain Émard, je prends en compte l'origine des participants et leur subjectivité. Dans nos projets respectifs, la culture des participants se mêle au projet, donnant alors une perspective particulière et personnelle propre à chacun. Ainsi, en regroupant des amateurs aux abords d'un sujet culturel, dans mon cas le tricot au Québec, et dans le cas du chorégraphe, la danse en ligne au Québec ou encore, la danse sociale au Mexique, nous mettons en œuvre des moyens nouveaux d'*être-en-groupe*¹⁸. Nous offrons, chacun à notre manière, le pouvoir à l'individu de s'exprimer et d'oser, par ses gestes, d'y exprimer sa subjectivité. En fin de compte, je regroupe des individus sous prétexte de faire une recherche sur la transmission et ces personnes, par leurs réponses, aiguillent le projet par leurs histoires personnelles qui, finalement, font aussi partie de l'histoire collective.

¹⁷ Émard, S. (2010). *Le Très Grand Continental* [performance en directe]. Montréal : Festival TransAmérique.

¹⁸ Guattari, F. (1989). *Les Trois Écologies*. Paris : Galilée. p.22

CHAPITRE III

TRICOTER DU LIEN

3.1 Devenir l'autre

Félix Guattari parle, dans *Les trois écologies*, des rapports sociaux et il soulève la question d'*être-en-groupe* et du *socius*¹⁹. Pascal Nicolas-Le Strat vulgarise ce qu'est l'*écophilosophie* : c'est la rencontre entre soi et les autres, la nécessité de « [...] réarticuler ce que les institutions cloisonnent²⁰ ». En conséquence, l'artiste qui s'infiltre dans le tissu social tente de déjouer les rouages du système de l'art en générant des liens et des situations en dehors du champ artistique. L'artiste qui s'immisce dans la communauté donne la possibilité et « [...] l'occasion de construire une situation singulière et d'y découvrir un nouvel étagement de la vie. [...] ainsi, il élargit la proposition artistique et expérimente de nouvelles façons de faire art²¹ ». De ce fait, l'art du XXI^e siècle s'en inspire, on peut penser à l'art qui s'allie la technologie ou encore, l'art et la science. Il y a un besoin général, me semble-t-il, d'inclure de la divergence afin de conduire l'art en dehors de ses propres schèmes artistiques. Pour ce faire, les artistes empruntent et combinent des règles extérieures au monde de l'art. Deleuze et Guattari ont discoursu sur le sujet de la *déterritorialisation*²² qui se rapproche

¹⁹ Guattari, F. (1989). *Les trois écologies*. Paris : Galilée. p.22

²⁰ Nicolas-Le Strat, P. (2000). Mutation des activités artistiques et intellectuelles Dans *L'expérience de la co-création, l'art qui s'entremet*. Paris : L'Harmattan.

²¹ Nicolas-Le Strat, P. (2000). Mutation des activités artistiques et intellectuelles Dans *L'expérience de la co-création, l'art qui s'entremet*. Paris : L'Harmattan.

²² Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie 2. Dans *I. introduction : Rhizome* (p. 9-37). Paris : Les Éditions de Minuit.

intimement du comportement artistique actuel, vouloir sortir l'art de l'art. Ainsi, à la façon dont Deleuze et Guattari parlent de l'orchidée, certains artistes cherchent un devenir autre par la création:

L'orchidée se déterritorialise en formant une image, un calque de guêpe [...] En même temps il s'agit de tout autre chose : plus du tout imitation, mais capture de code, plus-value de code, augmentation de valence, véritable devenir, devenir-guêpe de l'orchidée, devenir-orchidée de la guêpe [...].²³

C'est d'ailleurs en entrant en relation par le biais de la poste, du tricot et de la lettre, que je sors de la sphère artistique pour y inclure les autres. À la manière de la *déterritorialisation* de l'orchidée et de la guêpe, mon projet se moule au monde pour devenir *autre*. Ainsi, comme l'orchidée et la guêpe, l'artiste, sans en être véritablement conscient, a un « véritable devenir » : devenir-citoyen de l'artiste et de la part du participant, devenir-artiste du citoyen.

3.2 L'atelier : le quotidien

Les codes sont redéfinis, l'art sort de l'atelier et le quotidien entre dans le milieu de l'art. Mon atelier, c'est chez moi, dans le métro, à l'école, dans les parcs, au travail, en voyage, etc. L'atelier est aussi un espace à démultiplier, puisque toutes les maisons choisies font partie du lieu de création. Finalement, le quotidien fait partie de l'histoire du tricot et ce quotidien est absorbé par l'acte créateur. Je reviens à l'analogie de l'orchidée et de la guêpe, à cette image où le quotidien s'infiltre dans l'espace de création et où l'art s'infiltre dans le quotidien. Chaque jour je tricote, j'écris aux participants, j'accumule les tricots, je poste des paquets, je lis et j'archive les lettres des participants, je cherche des adresses, je compile les résultats. Le tout, avec l'intention d'expérimenter la création dans le temps, au jour le jour.

²³ Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie 2. Dans *I. introduction : Rhizome* (p. 9-37) . Paris : Les Éditions de Minuit. p.17

3.3 *Les écrits restent*

Certaines collaboratrices m'ont envoyé une lettre sans qu'elles aient complété le tricot ; le projet prend ainsi une tournure fortuite. Même si ces participantes n'ont pas pu tricoter, elles feront partie de l'œuvre par le geste qu'elles ont posé : me renvoyer le tricot et y joindre un mot. Par conséquent, la tradition ne se poursuit pas dans leur cas, mais le désir de communiquer, lui, reste bien vivant. En somme, le témoignage de la perte de cette tradition peut se conclure par les gens qui m'écrivent qu'ils ne savent pas tricoter. J'estime que les colis qui ne me reviennent pas ne témoignent pas nécessairement d'une disparition de la tradition, mais plutôt d'un manque, peut-être, d'intérêt, de temps, de volonté ou de compréhension. D'une part, la technique reliée au tricot n'est pas acquise par ceux qui me l'écrivent et de l'autre, la coutume, celle de correspondre par la poste, semble bien ancrée dans nos mœurs, puisque la moitié des gens sélectionnés me renvoient le colis.

3.4 La transmission

Le fait de transmettre un savoir doit obligatoirement se faire par l'enseignement d'une personne à une autre, peu importe le moyen utilisé (legs, livres, internet, etc.). Donc, ce rapport de legs induit un transfert, une passation, une circulation du savoir. Nombreuses sont celles qui m'ont écrit en me disant qu'elles ont fait participer un membre de leur famille. Le contact humain dirige ici le projet sur le plan de la succession familiale. Ce qui m'amène à dire que *Maille-à-maille* a le pouvoir d'inoculer et de perpétuer une tradition patrimoniale, d'une part familiale et de l'autre, collective. Par contre, je ne prends aucunement le flambeau de l'enseignante. Je m'intéresse plutôt à observer si le projet induit un désir de pérennité.

Lorsque j'envoie les colis à des gens que je ne connais pas, dont je ne connais rien aux habitudes de vie, je tâche de me créer un espace de création labile et fructueux. De plus, les participants ne sont pas au courant que la recherche est vouée à un projet d'art, car il n'est pas important de fixer le projet dans une discipline spécifique, soit uniquement à la sociologie, au patrimoine ou encore à l'anthropologie. Finalement, c'est plutôt un assemblage de toutes ces disciplines de recherche sans l'approche scientifique. Quand je m'immisce dans leur univers, je façonne un espace d'ouverture, de projection et d'affiliation.

C'est en choisissant les demeures et en m'y introduisant par la poste que j'accorde, aux personnes qui y vivent, un soupçon de parenté, d'analogie, de pareil à moi-même et donc, que je crois aptes et disponibles à contribuer à mon projet. Étant peu directive, j'offre aux participants l'espace pour s'y projeter, permettant ainsi, comme nous l'avons vu précédemment, une implication tentaculaire. De cette façon, le projet peut déborder de son but initial. Par exemple, lorsque les participantes montrent à tricoter à d'autres personnes, elles agissent dans la lignée proposée (transmission de la tradition) et vont au-delà de ce que j'ai espéré. Notamment, elles multiplient le nombre de participants en transmettant le savoir-faire à leurs enfants, d'où l'implication tentaculaire. En somme, le lieu même de la transmission détermine à la fois : un espace à partager, une course à relais, un rhizome, une légende.

3.5 Hors champ

Comme nous l'avons vu, le projet vit et étend la tradition en dehors de l'œuvre, si bien que les récits créent un hors champ. Les histoires qui naissent des envois postaux réfèrent, lorsqu'elles sont relues dans le lieu d'exposition, directement au processus de réalisation, puisque les récits sont les traces textuelles liées au moment de la confection des tricots et à leurs histoires. Ces dernières donnent accès à ce qui n'est pas disponible dans toutes œuvres : le faire de l'œuvre et un temps déjà écoulé. L'installation proposée montre ces hors champs en donnant accès aux lettres et celles-ci contextualisent ma démarche. En somme, le projet tout entier peut être perçu comme un hors champ puisqu'il renvoie toujours à plus que la pièce de tricot : un autre temps et un temps *ré-expérimenté* par le visiteur qui lit les lettres manuscrites. Ainsi, en lisant ces lettres, les visiteurs ravivent le processus et réveillent ce qui est emprisonné dans les mailles des tricots : du temps, des histoires, du hors champ. Comme l'image emprisonnée dans le papier argentique, qui ne peut être visible que lorsque le photographe la révèle, l'installation attend d'être *re-révélee* par les visiteurs.

3.6 À vol d'oiseau

L'installation se donne à lire comme un espace cartographié, qui met en perspective une histoire particulière de la transmission du tricot. À l'image de la musique gravée sur un

disque, l'œuvre est révélée par le geste de celui qui fait jouer la musique. C'est-à-dire que *Maille-à-maille* montre d'abord une vue d'ensemble et une part superficielle avec l'exposition des tricots. L'œuvre, pour en saisir sa quintessence, expose aux visiteurs les lettres, ce qui met à jour tout le processus et la profondeur du projet. En somme, l'installation représente une photographie aérienne : nous avons une vue d'ensemble et si le visiteur reste trop loin, il ne peut déceler toute la complexité du terrain étudié. C'est par les lettres, en osant entrer dans l'intimité des participants, que le visiteur accède au cœur du projet qui parle de correspondance, de transmission, de hors champs. En saisissant tout ce qu'inclut le projet, en ayant accès aux bribes d'intimités, le spectateur expérimente à son tour un véritable devenir : le devenir-participant du visiteur.

CONCLUSION

En demandant, pour que l'œuvre se réalise, l'implication de l'autre dans le processus de réalisation, j'ajoute une dimension de malléabilité au projet. Cette dimension était déjà présente dans mes projets antérieurs où une place importante était accordée aux spectateurs. À ce moment, il y avait un désir que l'autre vienne, par sa présence, révéler et ouvrir l'œuvre sur autre chose. Je vois maintenant que la participation de l'autre, dans mes projets, se présente comme une empreinte digitale : chacun des participants y laisse sa trace unique et à la fois commune à tous. Je m'intéresse particulièrement à cette nouvelle avenue dans mon travail où il y a une dimension très personnelle, voire intime, et en même temps, un aspect universel et relatif à un ensemble. Par exemple, un projet embryonnaire est né de cette idée universelle/intime, qui recueille des témoignages de l'ordre de l'intimité et ce n'est qu'une fois regroupées que les bribes d'intimité créent un environnement de l'ordre de l'universel.

Maille-à-maille réunit des gens autour d'une même problématique, offrant l'espace pour que chacun y exprime sa subjectivité. Les tricots sont un peu comme le négatif d'une photographie : ils représentent une mémoire fragile, tout comme l'image photographique. Les lettres, elles, à l'image du négatif, renferment la part cachée, celle qui n'est pas dévoilée par l'image révélée. Je cherche finalement à faire voir et à faire vivre ce qui relève de l'individualité, mais dans un rapport de communauté en représentant un tout, un *nous*. Ce rapport à l'intimité et au récit m'amène sur une piste fort intéressante qui pourrait prendre forme par le biais de mes installations de projections lumineuses. Celles-ci représentent poétiquement : l'unique, l'intime (par l'ombre du spectateur) et les environnements lumineux, le monde, un tout.

Comme les *matriochkas*, ces poupées russes s'emboîtant les unes dans les autres, l'œuvre s'organise finalement tel un projet dans un projet : un projet de société dans un projet collectif, qui lui s'insère dans un projet artistique. De cela découle un projet familial, pour finalement aboutir à un projet personnel. Les poupées représentent une lignée, une filiation, une descendance, comme si la plus petite portait l'aura de ses ancêtres : leurs mémoires, leurs traumatismes, leurs génétiques. Comme les poupées gigognes, le projet

Maille-à-maille renferme ce que mes ancêtres m'ont légué : leur aptitude au travail manuel, leur savoir-faire, etc. D'un point de vue plus large on peut voir quelle est la grande histoire du tricot : celle de sa passation, celle culturelle et celle du savoir-faire. Enfin, cette relation de l'histoire personnelle liée à la « grande histoire » me pousse à poursuivre mes recherches avec l'autre. Je cherche à l'impliquer au cœur de la réalisation de mes œuvres tout en gardant, comme point d'ancrage, la trace de l'autre comme matière à faire œuvre et à ouvrir cette dernière sur d'autres avenues possibles. Je me questionne toujours sur ce que l'autre peut apporter de différent et de semblable à mon monde, au monde de l'art. Ainsi, je garde en moi le désir d'ouvrir toujours un peu plus grand quitte à redéfinir les limites : les miennes et celles de la création. Je garde en moi, de cette expérience qu'a été la maîtrise, que le moyen utilisé pour présenter mon œuvre, ce qui fait œuvre, prend différentes avenues, mais conserve comme point focal, l'ancien, le manuel, bref le *fait main*.

Ce projet qui puise à même le collectif évoque fortement un *nous*, un interstice pluriel à la fois poétique et politique : une façon de prendre parole dans le monde par l'art. C'est donc un lieu de création qui au départ se développe dans la sphère individuelle, pour ensuite créer des rhizomes dans la sphère collaborative. On peut donc y voir un *nous* qui impose la subjectivité de chaque participant, ou bien, comme Maffesoli l'entend, un « *je* » poreux²⁴. Ainsi, cette prise de parole qu'est l'exercice d'écrire un mémoire définit la posture que j'adopte dans ma pratique : une posture perméable aux autres, qui se nourrit au contact du monde. Tout comme l'eau qui fond des glaciers crée des ruisseaux pour ensuite rejoindre les rivières et aboutir à la mer, mon art absorbe les éléments qui l'entourent. Comme l'eau, mon art s'enrichit et se transforme par son contact avec le terroir qu'il touche et traverse.

²⁴ Maffesoli, M. (2002). *La transfiguration du politique, La tribalisation du monde* dans chapitre identification esthétique (p.254-275). Paris :Table Ronde. p.263

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres visuelles

- Arcand, D. (réalisateur). (1970). *On est au coton*. (Disponible sur ONF).
- Bouquet, A. (réalisateur) et de Saint-Gelais, R. (producteur). (2010). *Partir Autrement : Pérou, Lac Titicaca* [film documentaire]. (Disponible sur TV5).
- Brault, M et Perrault, P. (réalisateur). (1962). *Pour la suite du monde*. (Disponible sur ONF).
- Cotton, S. (artiste). (2001). *Mon corps mon atelier*. Consulté à l'adresse <http://www.sylviecotton.com/>
- Émard, S. (chorégraphe). (2010). *Le Très Grand Continental*. Montréal dans le cadre du Festival TransAmérique. Place Émilie-Gamelin.
- Kho, G. (artsite). (2012). *Knitwork*. Montréal, QC : Galerie B-312.

Essais

- Bourriaud, N. (2001). *Esthétique Relationnelle*. Dijon-Quetigny : les presses du réel. 123 pages.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Les Éditions de Minuit. 645 pages.
- Guattari, F. (1989). *Les trois écologies*. Paris : Galilée. 72 pages.
- Maffesoli, M. (1993). *La contemplation du monde : Figures du style communautaire*. Paris : Grasset. 141 pages.
- Maffesoli, M. (2002). *La transfiguration du politique, La tribalisation du monde*. Paris : Table Ronde. 307 pages.
- Nicolas-Le Strat, P. (1998). *Une sociologie du travail artistique : Artiste et créativité diffuse*. Paris : L'Harmattan. 155 pages.

Revue et articles en ligne

- Laroche, A. (2011). *Un territoire culturel pollinisé par les artistes de la communauté : l'art et la culture dans la communauté et l'environnement*. Consulté à l'adresse <http://www.sagamie.org/iql/ArtSocial/TerritoireCulturel.pdf>
- Moisan, P. (2011). Rencontre avec Alain Laroche. *ZONE OCCUPÉE*, (01). Consulté à l'adresse <http://www.sagamie.org/iql/ArtSocial/Entrevue-ZoneOccupee.pdf>
- Nicolas-Le Strat, P. (2000). Mutation des activités artistiques et intellectuelles. Dans *L'expérience de la co-création, l'art qui s'entremet*. Paris : L'Harmattan. Consulté à l'adresse <http://www.sagamie.org/iql/ArtSocial/DeLaCoCréation.pdf>
- Richard, A.M. (2003). L'œuvre au noir. *esse arts + opinions*, 04(08), p.26-33.
- Tozzi, M., *Introduction à la problématique du rapport à l'autre*. Narbonne : Université Populaire de Septimanie.

Ouvrages de référence

- Bouthat, C. (1993). *Guide de présentation des mémoires et thèses*. Montréal : UQÀM. 110 pages.
- Jacob, R. et Laurin, J. (1998). *Ma grammaire*. Montréal : Les Éditions de l'Homme. 436 pages.
- Le Nouveau Petit Robert*. (1993). Paris : Dictionnaires Le Robert. 2837 pages.
- Le Nouveau Bescherelle 1 : l'art de conjuguer*. (1980). LaSalle : Hurtubise. 167 pages.
- Le Nouveau Bescherelle 3 : la grammaire pour tous*. (1984). LaSalle : Hurtubise. (non paginé).
- Les Cercles de Fermières du Québec. (2009). *Les secrets du tissage*. Québec, QC : Auteur. 411 pages.
- Rutt, R. (1987). *A history of hand knitting*. Loveland : Interweave Press. 248 pages.
- Tardif, G., Fontaine, J. et Saint-Germain, J. (2001). *Le grand druide des synonymes : dictionnaire des synonymes et hyponymes*. Montréal : Québec Amérique. 1442 pages.